



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje (Factory as a crime scene. Reconstructions)

Sajewska, Dorota

Abstract: The point of departure for Dorota Sajewska's article is the Lumière film *Workers Leaving the Factory*. Sajewska regards the 1905 revolution as an unprecedented example of unity between workers' theatre and the proletariat's practices of participation in public life. Sajewska refers to manifestations, demonstrations, as well as aestheticised mass spectacles as the workers' exploration of the street as an open performance space. She places reconstruction practices referring to the October Revolution within the same order. She confronts the idea of the factory as a modern theatre stage with Alain Badiou's sketch *The Factory as Event Site*. The accident as a rupture in the continuity of work in the factory and the disintegration of the capitalist machine of exploitation becomes the source scene of the revolution and, at the same time, a repressed traumatic event.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-135485>

Journal Article

Originally published at:

Sajewska, Dorota (2016). *Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje (Factory as a crime scene. Reconstructions)*. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, (136):46-56.

DOROTA SAJEWSKA

FABRYKA JAKO SCENA ZBRODNI. REKONSTRUKCJE



Historia kina ma swój obraz źródłowy, w którym film jako medium nowoczesności i cywilizacji przemysłowej spotyka się z proletariatem jako jej ucieleśnionym podmiotem. W *Wyjściu robotników z fabryki Lumière w Lyonie* z 1895 roku Louis i August Lumière po raz pierwszy w historii ukazali na ekranie „poruszający się lud” (Didi-Huberman, 2013, s. 71), idealnie „wpasowany w bramę zakładu pracy niczym w kadr” (Farocki, 2013, s. 58). Zamykając w kadrze niemal stu robotników, wychodzących na ulicę z należącej do braci Lumière fabryki materiałów fotograficznych, twórcy kina stworzyli obraz przedstawiający nowoczesne ciało społeczne, które pod koniec XIX wieku stało się jednym z istotnych aktorów „nowego ruchomego atlasu świata” (Didi-Huberman, 2013, s. 71), a zarazem obiektem kontroli ekranowych reprezentacji tego ciała. Obraz robotników opuszczających miejsce pracy i wkraczających w przestrzeń społeczną został przy tym wygenerowany przez porządek kapitalizmu. Bo przecież – jak trafnie zauważa Harun Farocki – „zanim wkroczyła tu reżyseria filmowa, by skondensować temat, to właśnie porządek przemysłowy zsynchronizował życie tych ludzi” (Farocki, 2013, s. 58).

Bramy zakładu, kadrując obraz na podobieństwo systemu pracy w fabryce, który nadawał życiu robotników strukturę i unifikował ich egzystencję, wytworzyły zapadający w pamięć obraz siły roboczej. Sprawily, że przedstawienie braci Lumière przekształciło się w swoistą „figurę retoryczną” (tamże), łatwo poddającą się kolejnym artystycznym

powtórzeniom i przetworzeniom. Rekonfiguracje obrazu robotników wychodzących z fabryki obejmowały – w zależności od sposobu ich ekspozycji i ideologicznego ujęcia – czasem sprzeczne znaczenia i emocje: od wywołującego współczucie obrazu wyzyskiwanego proletariatu, przez *quasi*-dokumentalną reprezentację klasy robotniczej, po generujący lęk widok wylewającej się masy robotników fizycznych, traktowanych nawet jako synonim społeczeństwa masowego (zob.: tamże, s. 59).

Siła obrazu uchwyczonego w *Wyjściu robotników z fabryki Lumière w Lyonie* wynikała niewątpliwie z tego, że widok ten ukazywał moment graniczny – przekroczenie bramy miejsca zdyscyplinowanej pracy i wejście na ulicę, która pojawiła się tutaj jako „pole otwartych możliwości” (Didi-Huberman, 2013, s. 71), również politycznych. Potencjał ulicy obejmował szeroki repertuar zachowań społecznych: od rozproszenia robotników w czasie wolnym po organizację klasy robotniczej w formie strajku, okupacji fabryki czy manifestacji ulicznej. Zaledwie czterdziestopięciosekundowy film braci Lumière odsłonił zatem problem uwikłania obrazu filmowego w sposoby ekspozycji i reprezentacji proletariatu, każąc za każdym razem zastanawiać się nad alienującą bądź emancypującą mocą konstruowanych dla niego form widzialności.

W tym, pozornie harmonijnym, początku kina Georges Didi-Huberman zauważył potrójny paradoks, odsłaniający gęstą sieć powiązań i zależności między kinem a spektaklem nowoczesnego kapitalizmu. Po pierwsze, obraz przedstawiający wyjście robotników na przerwę obiadową nieoczekiwanie doprowadził do swego rodzaju „spotkania politycznego” – film ten został bowiem zaprezentowany (w przeciwieństwie do późniejszych projekcji w dzielnicach ludowych) publiczności złożonej wyłącznie z widzów burżuazyjnych (zob.: tamże, s. 72). Przychodząc na seans filmowy 22 marca 1895 roku do lokalu Towarzystwa do Wspierania Przemysłu Narodowego przy rue de Rennes 44, przedstawiciele paryskich przemysłowców wyszli zatem na spotkanie z zapośredniczonym przez medium nowoczesne. Innym, stając się nie tylko biernymi odbiorcami obrazu robotnika jako „człowieka wyobrażonego” (tamże), lecz również aktywnymi konsumentami rodzącego się wówczas przemysłu filmowego. Po drugie, pracownicy, wytwarzający na co dzień materiał fotograficzny, stali się aktorami pierwszego filmu swoich własnych pracodawców (właścicieli fabryki, a zarazem twórców kina). Ponadto zatrudniony przez braci Lumière personel ukazany został w momencie opuszczania miejsca pracy. Wynalezienie filmu jako nowego towaru oznaczało zatem konieczność przerwania pracy, co w konsekwencji doprowadziło do podporządkowania również czasu wolnego zasadom kapitalistycznej produkcji i konsumpcji. Po trzecie, co wydaje się w perspektywie moich rozważań najistotniejsze, ów źródłowy obraz filmowy „mógł zaistnieć wyłącznie dzięki żywiołowi powtórzenia” (tamże, s. 71).

Nie tylko jednak dlatego, że trwający niespełna minutę obraz trzeba było podczas pierwszej publicznej projekcji powtarzać kilkakrotnie na życzenie zdumionej widokiem

Innego widowni. Jak przypomina Didi-Huberman, rejestrację na taśmie celuloidowej poprzedziła swoista próba generalna na nienadającym się do emisji nośniku papierowym, potem odbywały się kolejne próby tej samej sceny, której nagrania powtarzano jeszcze w kolejnych wariantach aż do końca XIX wieku (zob.: tamże). Wersja obrazu, która przeszła do historii kina jako „właściwy jej początek”, jest natomiast efektem odegranej specjalnie na potrzeby filmu sceny wychodzenia robotników z fabryki w dzień wolny od pracy – w niedzielę, dlatego w obrazie widzimy poruszający się lud w odświętnych strojach. *Quasi*-dokumentalny obraz wylewającego się z fabryki tłumu robotnic i robotników, którzy w rzeczywistości ustawiani byli po drugiej stronie bramy, by wybiec przez nią na znak otrzymany przez operatora, okazuje się zatem rejestracją rekonstrukcji wydarzenia, należącego wprawdzie do porządku codzienności robotników, odtworzonego jednak jako estetycznie zorganizowana scena teatralna.

W stulecie premierowej projekcji obrazu braci Lumière, Harun Farocki zrealizował esej filmowy *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Robotnicy opuszczają fabrykę), będący szczególnym powtórzeniem gestu twórców kina. Ta trzydziestosześciminutowa praca została oparta na epickim re-montażu odnalezionych w archiwach filmowych obrazów, ukazujących robotników w chwili opuszczania bram zakładów przemysłowych. Zderzając pochodzące z różnych momentów historii politycznej widoki poruszającej się masy robotników i robotnic, Farocki stworzył niezwykłą kolekcję wyjść z fabryki, a zarazem swoistą „bibliotekę obrazów ruchu”, pozwalającą na nadanie „nowego porządku archiwum” (Farocki, 2013, s. 57). Unaoczniony za pomocą ruchomej kamery ruch zidentyfikowanego klasowo ciała społecznego został poddany przez Farockiego wielokrotnym powtórzeniom, przemieszczeniom i transformacjom. Reżyser otworzył tym samym możliwość nie tyle rekonstrukcji, ile odzyskania źródłowego obrazu dla historii kina, który został w ostatnim stuleciu poniekąd utracony, a być może nawet celowo stłumiony. Albowiem, jak przekonuje Farocki, w XX wieku „filmy o pracy albo o robotnikach nie stały się żadnym istotnym gatunkiem, a przestrzeń przed fabryką pozostała drugorzędym miejscem akcji” (tamże, s. 58).

Ta krótka historia filmu braci Lumière, stojącego u progu narodzin kina jako medium nierozdzielnie związanego z „innym wytworem cywilizacji przemysłowej – proletariatem” (Majmurek, 2013, s. 81), wydaje się ważnym punktem odniesienia również dla próby rekonstrukcji (historii) teatru robotniczego jako szczególnej formy teatru nowoczesnego¹. Przede wszystkim dlatego, że obraz, pozornie dokumentujący codzienne życie klasy robotniczej, uwikłany był od początku w mechanizmy inscenizacji, a tym samym w strategię przejmowania kontroli nad procesem tworzenia reprezentacji proletariatu. Teatralność stanowiła zatem strategię nierozdzielnie związaną z narodzinami kina, a w szerszej perspektywie – z regułami nowoczesnego przemysłu kulturowego. Świetnie ten aspekt teatralności spuentował Hito Steyerl, pisząc, że robotnicy, którzy w 1895 roku wyszli z fabryki,

opuścili ją „tylko po to, by pojawić się w jej wnętrzu jako spektakl” (Steyerl, 2013, s. 101).

Początek kina niewątpliwie przyczynił się do samoświadomości teatru jako medium, które u progu XX wieku zyskało autonomię, definiując swą istotę właśnie poprzez ciało działające w określonej przestrzeni. Wybór wyjścia z fabryki na ulicę jako sytuacji umożliwiającej zaprezentowanie ruchu jako jakości immanentnie związanej z medium filmowym, każe również postawić pytanie o miejsce i sposoby reprezentacji proletariatu w teatrze. Bramę zakładu pracy, kadrującą w filmie braci Lumière nowoczesne ciało społeczne, chciałabym potraktować jako symboliczny próg, który wyznaczył dwa przeciwstawne pola gry dla (nowoczesnego) teatru robotniczego – ulicę i fabrykę. Te właśnie przestrzenie rozumiem jako miejsca służące wytwarzaniu właściwych proletariotowi „praktyk uczestnictwa publicznego” oraz „repertuaru zachowań politycznych”, które uznać można za formy tożsamości świadczące o wejściu klasy robotniczej w „polityczną nowoczesność” (Marzec, 2016, s. 60 i 61).

Nie ulega wątpliwości, że to ulica stała się najłatwiej rozpoznawalnym miejscem akcji działającej masy proletariackiej. Jak przekonuje Wiktor Marzec, pod koniec XIX wieku epizodyczne bądź lokalne formy oporu przeciw wyzyskowi, takie jak tumulty, odmowy pracy czy najścia na domy, coraz intensywniej wypierane były przez strajki, demonstracje i wiece polityczne, a zatem działania stanowiące przyczynę do szerokich ponadnarodowych ruchów społecznych (zob.: tamże). Świadomość zmiany repertuaru kontestacji z form partykularnych w masowe strategie polityczne znalazła w ówczesnym teatrze swój najdobitniejszy wyraz w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna. Pisany w 1891 lub 1892 roku dramat opowiadał historię powstania tkaczy śląskich z 1844 roku właśnie jako historię przekształcania wynikającej z poczucia krzywdy i niesprawiedliwości odmowy pracy w polityczną rebelię, która najpierw przybrała postać dewastacji przez tłum mieszkania fabrykanta, a następnie walki robotników z wysłanym do stłumienia ich buntu wojskiem. W dramacie, którego prapremiera odbyła się 3 grudnia 1893 roku na scenie Freie Volksbühne w Berlinie², stanowiącej pierwszą kulturalno-oświatową organizację masową niemieckiego ruchu robotniczego, Hauptmann nie tylko wprost formułował zadania polityczne dla proletariatu, ale również tworzył dla niego historię.

Nic zatem dziwnego, że poczynawszy od końca XIX wieku dramat Hauptmanna jak żaden inny utwór sceniczny radykalizował świadomość międzynarodowego proletariatu. Aż do wybuchu II wojny światowej *Tkacze* stanowili również kluczowy tekst w repertuarze polskich amatorskich teatrów robotniczych. Od 1905 roku utwór znalazł miejsce na bardziej zaangażowanych scenach zawodowych, ujawniając zacieśniającą się wówczas więź między polskimi robotnikami a radykalną inteligencją (zob.: Kozłowski, 1982, s. 127). Kiedy Związek Zagraniczny Socjalistów Polskich w Londynie w 1898 roku wydał pierwsze tłumaczenie *Tkaczy* na język polski, redakcja „Naprzodu” nie tylko podjęła

realizację zamówień krajowych na tekst, ale także jawnie zachęcała do podjęcia, wzorem historycznych tkaczy, aktywnych działań politycznych, uzasadniając konieczność znalezienia się tej broszury „w rękach każdego robotnika” tymi słowami: „Wreszcie przebrała się miarka. [...] I poszły tłumy przeciw ciemnościom z pieśnią na ustach; uświadomieni robotnicy, gdy w łącznej sile, w organizacji, ujrzeni zaranie lepszego bytu, jedyny sposób zwycięskiej walki” (cyt. za: tamże, s. 136). Polityczne oddziaływanie *Tkaczy* polegało, z jednej strony, na rekonstruowaniu dobrze znanych robotnikom scen nędzy i upokorzenia, z drugiej zaś na projektowaniu możliwości zmiany socjalnej poprzez organizację w klasę robotniczą.

Dzieje przedstawień dramatu Hauptmanna pokazują, jak silne emocje wywoływała aktualizowana w scenicznym powtórzeniu historia: podczas anaktów widzowie śpiewali pieśni rewolucyjne (*Marsylianke*, *Warszawiankę*), wygłaszali przemówienia, a w trakcie spektakli jawnie demonstrowali swój entuzjazm, zwłaszcza w scenie niszczenia domu fabrykanta przez tłum wygłodniałych proletariuszy. Ten afektywny wymiar dzieła Hauptmanna, grożący podburzaniem robotników do strajków, miał swoje skutki polityczne. Z jednej strony dochodziło wówczas do licznych zakazów policyjnych i sądowych dotyczących wystawiania, a nawet odczytywania utworu, z drugiej zaś – do przekraczania tych restrykcji pod postacią tajnych inscenizacji, w których brali udział przede wszystkim robotnicy, robotnice i studenci (zob.: tamże, s. 140-142).

Próby wystawienia *Tkaczy* na ziemiach polskich oraz sposób kolportowania wiedzy o nich w „drugim obiegu” odzwierciedlają, w moim przekonaniu, zapoznane początki formowania się fundamentalnego dla XX-wiecznej historii Polski sojuszu robotników i inteligencji. Ujawniają bowiem, jak głębokim transformacjom musiał podlegać w XX wieku ten sojusz, który pierwotnie miał charakter świecki i internacjonalny. O nielegalnym prapremierowym przedstawieniu dramatu Hauptmanna na ziemiach polskich w 1899 roku, które – wedle policji – miało zostać zorganizowane przez związane z PPS Polsko-Żydowskie Socjalno-Rewolucyjne Towarzystwo w Warszawie, dowiedzieć się można było dopiero trzy lata później z chicagowskiego „Robotnika” (zob.: tamże) w związku z wystawieniem *Tkaczy* w nowojorskiej sali teatralnej „Thalia” w wykonaniu żydowskiego robotniczego zespołu teatralnego. Dochód z tego przedstawienia miał być przeznaczony na agitację PPS w zaborze rosyjskim i na rzecz nadchodzącej „walki rewolucyjnej w starej ojczyźnie” (tamże, s. 146).

Nie ulega wątpliwości, że to rewolucję 1905 roku, za sprawą której ulice Warszawy czy Łodzi stały się „scenami niezliczonych strajków, walk z policją i wojskiem, stawiania i obrony barykad, manifestacyjnych pogrzebów, fabrycznych wieców [...]” (Marzec, 2016, s. 63), uznać można za przełomowy moment dla wykształcenia nowoczesnych form aktywności publicznej w kulturze polskiej. I choć po 1905 roku powstał szereg dramatów odwołujących się do doświadczeń rewolucji³,

to pozycja *Tkaczy* na scenach robotniczych pozostała nie tylko niezachwiana, ale nawet uległa politycznemu wzmocnieniu. Kiedy z inicjatywy Karola Adwentowicza 21 stycznia 1906 roku, w dwudziestą rocznicę stracenia Proletariatczyków w Warszawie i w pierwszą wybuchu rewolucji w Rosji, Koło Amatorów odegrało dramat Hauptmanna, publiczność robotnicza wreszcie zobaczyła na scenie „prawdziwych proletariuszy”, „tłum oszalały z rozpacz, niszczący mienie wyzyskiwacza, tłum ginący od kul żołdackich, [...] duszę proletariuszy, rozwijającą się od beznadziejnej rozpacz do uświadomienia klasowego” (cyt. za: Kozłowski, 1982, s. 153).

Poczucie (możliwości) aktualizacji historii wzmacniał nie tylko fakt wcielenia się w role tkaczy prawdziwych robotników, ale również wykorzystanie na scenie repertuaru zachowań znanych już dobrze z rzeczywistości politycznej. Nic zatem dziwnego, że gdy w finale spektaklu zza sceny usłyszeć można było okrzyk walczących: „Hurra!”, przed sceną wśród widowni rozległ się w odpowiedzi na wezwanie *Czerwony sztandar* (za: Kozłowski, 1982, s. 155). Ten gest odśpiewywania hymnu bojowego polskiego proletariatu, który towarzyszył robotniczym demonstracjom, strajkom i straceniom, powtarzał się również po innych inscenizacjach *Tkaczy* w Galicji, gdzie widzowie, świadomi interwencji policji, wychodzili na ulicę z zaintonowaną w teatrze pieśnią na ustach. „Policja zabrania nam śpiewania *Czerwony sztandar*, zabrania z bronią w rękę. Pieśń nasza działa tym panom na nerwy, aby ich więc przyzwyczaić do dźwięków naszej pieśni, zaśpiewajmy im jeszcze jedną zwrotkę!” (cyt. za: Kozłowski, 1982, s. 158) – nawoływał po jednym z przedstawień w Teatrze Miejskim w Krakowie Ignacy Daszyński.

Wydaje się, że żaden inny moment w historii kultury polskiej nie przyniósł takiej jedności między teatrem robotniczym a praktykami uczestnictwa proletariatu w życiu publicznym, jak okres przed rewolucją 1905, w jej trakcie i tuż po niej. Jedność ta była jednocześnie wyrazem „jedności robotniczej jako głównej tożsamości, przekraczającej, a nawet unieważniającej identyfikację narodową”, celem była bowiem „wspólna walka z proletariatem rosyjskim o klasowe cele i internacjonalny socjalizm znoszący oparte na wyzysku państwo narodowe” (Marzec, 2016, s. 65). Wiktor Marzec przekonująco pisze o znaczeniu łódzkiego strajku generalnego w styczniu 1905 roku jako wydarzenia fundującego tożsamość robotników, wydarzenia, które nie tylko skutecznie „sparaliżowało funkcjonowanie aparatu produkcji i represji”, ale przede wszystkim „zmieniło obraz tego, co możliwe, i jakie jest «właściwe» miejsce robotników” (tamże, s. 61) w społeczeństwie. Wygrane wówczas strajki ekonomiczne przyniosły proletariatu polityczne upodmiotowienie, stając się matrycą dla kolejnych robotniczych wystąpień i walk strajkowych, które z kolei doprowadziły do „utrwalenia, czy wręcz «instytucjonalizacji» przestrzeni dla politycznej aktywności w fabryce” (tamże, s. 76). Wpływ na ten proces miało niewątpliwie przenikanie się oddolnych praktyk robotniczych z praktykami właściwymi partiom politycznym i tradycji socjalistycznej, a także będącymi częścią wyobrażeń inteligencji co do „możliwych form robotniczego uczestnictwa” (tamże, s. 77).

Szczególne miejsce zajęły w kontekście emancypacji proletariatu praktyki świętowania, które zrywały ze znanymi robotnikom dotąd świętami bądź religijnymi, bądź narodowymi. Przejawem kształtowania się wspólnoty świeckiej i ponadnarodowej był przede wszystkim ustanowiony przez samą klasę robotniczą dzień 1 maja, który „nie kościół to, nie papież żaden kazał nam święcić” (cyt. za: Marzec, 2016, s. 81) – jak głosiła odezwa SDKPiL z 1905 roku. Sekularyzacja klasy robotniczej musiała stanowić widoczny element zwłaszcza w Łodzi – mieście fabryk, a nie kościołów. W polskim Manchesterze, jak mówiono wówczas o Łodzi, było stosunkowo mało świątyń. „Zastęp wyznawców katolicyzmu posiada trzy kościoły, protestanci zaś tylko dwa. Do ładniejszych okazów architektonicznych zalicza się ewangelicki kościół świętego Jana i wspaniała synagoga żydowska w stylu mauretańskim” (Gorski, 1976, s. 45) – pisał w 1904 roku Stefan Gorski, potwierdzając nie tylko (wciąż) wielonarodowy charakter Łodzi, ale również niewytrzymywanie konkurencji tradycyjnej religijności z nowoczesnym kapitalizmem przemysłowym.

Łódź była miastem, gdzie nawet pogrzeby funkcjonowały jako manifestacje walki między tym, co klasowe, a tym, co narodowe. Znakomite świadectwo w tej sprawie przynosi reportaż Nikołaja Timkowskiego-Kostina *Krwawy pogrzeb* z tomu *Miasto proletariuszy*, w którym reporter zdawał relację z krwawej bitwy, jaką stoczono przed łódzkim kościołem św. Anny w pobliżu ulicy Zarzewskiej. To tutaj 5 stycznia 1907 roku zatrzymał się orszak pogrzebowy z ciałami dwóch socjalistów, zabitych przez narodowców kilka dni wcześniej. Prośba o modlitwę nad zmarłymi spotkała się z odmową niejakiego księdza Wyrzykowskiego, znanego w Łodzi jako organizator lokalnych kółek Demokracji Chrześcijańskiej. Kiedy na księdza posypały się inwektywy, grupa narodowców zamknęła drzwi kościoła i zaczęła strzelać do socjalistów, którzy wkrótce odpowiedzieli tym samym. Strzelanina przekształciła się w prawdziwe starcie socjalistów z narodowcami. Kiedy okazało się, że jest dziewięciu zabitych i ponad dwudziestu rannych (wśród nich kobiety i dzieci), robotnicy z pobliskich fabryk chcieli opuścić swoje miejsca pracy. Ostatecznie anonimowym „roztropnym mówcom” udało się zatrzymać gwałtownie przybierającą na sile walkę, co jednak nie zmieniło stosunku księdza do pochówku dwóch ciał socjalistów, którzy odtąd stanowili, dla niego, część grupy strzelającej „do modlących się w kościele narodowców”.

Zresztą – miał powiedzieć ksiądz Wyrzykowski, tłumacząc się z odmowy pogrzebania socjalistów w rozmowie z rosyjskim korespondentem – z jakiej racji mam chować socjalistów? Oni w Boga nie wierzą i do kościoła nie chodzą, to nie pieśni religijne, a swój *Sztandar* śpiewają (Timkowski-Kostin, 1976, s. 69).

Sekularyzacja, której ślady odnaleźć można w polskiej kulturze proletariackiej początku XX wieku, uległa wyraźnemu osłabieniu po 1907 roku przez przybierającą na sile

kwestię niepodległościową. Być może to właśnie z tego powodu rok 1917 nie wpłynął w Polsce ani na wytworzenie nowych porewolucyjnych praktyk świętowania proletariatu, ani na rozwój teatru robotniczego (czy szerzej, kultury robotniczej) w sposób tak radykalny, jak miało to miejsce w Rosji czy w Niemczech. A przecież to dopiero po Rewolucji Październikowej masa proletariacka potwierdziła swą tożsamość jako aktywny podmiot (aktorka) historii. Rozgrywający się na ulicy teatr, zwłaszcza w Związku Radzieckim, obejmował zarówno performanse społeczne i polityczne (strajki, manifestacje, demonstracje), jak i poddane strategiom estetycznym widowiska masowe i amatorskie *inscenizówki* (zob.: Osińska, 2008). Wszystkie te formy teatru robotniczego, eksplorującego otwarte terytorium ulicy, stanowiły gesty powtórzenia działań rewolucyjnych, pozwalające na ustanawianie własnej historii poprzez ponowne ich ucieleśnianie. Klasyczne rekonstrukcje historyczne, takie jak słynne *Zdobycie Pałacu Zimowego* oraz oparte na montażu scen semi-dokumentalne reinscenizacje wydarzeń z 1917 roku, odwoływały się zarówno do Rewolucji Październikowej, jak i jej historii – Wielkiej Rewolucji Francuskiej, stanowiącej przecież „pierwszy wielki europejski przewrót, w którym jego sprawcy (*creators*) natychmiast dostrzegli spektakl dający się odegrać i odtworzyć (*to be enacted and reenacted*)” (Gerould, 1989, s. 162). Ponowne odgrywanie wydarzeń rewolucyjnych miało na celu ustanowienie ścisłego związku między doświadczeniem historycznym a aktualizującym je ciałem jednostki (zob.: Fischer-Lichte, 2012, s. 30). Rekonstruowane na scenie wydarzenia pozbawione były zarazem przeżyć indywidualnych, miały bowiem wytwarzać obraz zorganizowanego aktywnego ciała kolektywnego. By mogła pojawić się masa jako protagonistka historii, by mógł zaistnieć lud rewolucyjny jako nowy podmiot polityczny, indywiduum pojawić się mogło jedynie w charakterze statysty (por.: Didi-Huberman, 2013).

Unieważnienie doświadczeń indywidualnych, ideologiczna interpretacja dokumentów historycznych, wreszcie stosowanie strategii uwierzytelniających w procesie scenicznej rekonstrukcji złożyły się na ostateczną apoteozę Rewolucji Październikowej. Funkcją praktyk rekonstrukcyjnych odwołujących się do 1917 roku nie było bowiem dokładne powtórzenie wydarzeń historycznych, lecz „wytworzenie mitu źródłowego – mitu rewolucji” (Fischer-Lichte, 2012, s. 37), który sam stanowiłby matrycę kolejnych powtórzeń. Jak słusznie zauważa Erika Fischer-Lichte, opisując *Zdobycie Pałacu Zimowego*, mit rewolucji oznaczał jednocześnie koniec historii, jaki nastąpił na skutek rewolucji i początek nowego czasu mesjanicznego. „Historia objawiła się tutaj jako historia zbawienia, rewolucja zaś jako [...] antycypacja zbawienia w Dniu Sądu Ostatecznego. Historyczno-polityczne wydarzenie rewolucji przez rekonstrukcję zostało przekształcone w wydarzenie mityczne, które dokonało się nie w czasie historycznym, lecz czasie zbawienia” (tamże). Powstały w efekcie wydarzeń rewolucyjnych (i ich powtórzeń) teatr z jednej strony stał się rytualną formą pamięci o nich, z drugiej zaś częścią nowej samodzielnej kultury proletariackiej, która w tym samym

stopniu współkształtowała estetykę teatru nowoczesnego, jak była współtworzona przez twórców teatralnej awangardy z lat dwudziestych i trzydziestych, takich jak Mikołaj Jewrieinow, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Tretjakow czy Erwin Piscator.

Podczas gdy ulica stanowiła przestrzeń otwartą na badanie emancypacyjnych dla proletariatu form manifestacji jego tożsamości politycznej oraz praktyk uczestnictwa w życiu publicznym, to fabryki (już w okresie rewolucji 1905 roku)



„stawały się osadzonymi w kontekście produkcji alternatywnymi przestrzeniami publicznymi”, gdzie poddawano dyskusji kwestie dotyczące życia robotników, a „polityczne programy służyły do nowego objaśniania świata i relacji między codziennością a szerszymi procesami społecznymi” (Marzec, 2016, s. 87 i 88). Postrzeganie fabryki jako proletariackiej sfery publicznej, a także, w szerszym kontekście, miejsca narodzin klasy robotniczej jako społeczeństwa przyszłości stanowiło jeden z kluczowych motywów w radzieckiej sztuce porewolucyjnej. Powtarzanym jako hasła wersom z *Rozkazów dla armii sztuki* Władimira Majakowskiego „Ulice – to nasze pędzle. Place – palety nasze” odpowiadał nie mniej wyrazisty slogan z jego wiersza *Do domu!*: „Ja się czuję fabryką radziecką, wyrabiającą szczęście”. W *Życiu Majakowskiego* Wiktor Woroszyłski przypominał, że pierwszy numer tygodnika „Iskusstwo Kommuny” z 7 grudnia 1918 roku zawierał sprawozdanie z wiecu na temat *Świątynia czy fabryka*, podczas którego Majakowski miał sformułować następującą wypowiedź:

Trzeba nam nie martwej świątyni sztuki, gdzie usychają umarłe dzieła, lecz żywej fabryki ducha człowieczego. Trzeba nam razowej sztuki, razowych słów, razowych czynów... Sztuka winna skupiać się nie w martwych świątyniach-muzeach, lecz wszędzie – na ulicach, w tramwajach, fabrykach, pracowniach i w dzielnicach robotniczych... (cyt. za: Woroszyłski, 2000, s. 174)

W dziesiątym numerze „Nowego LEF-u” ukazał się natomiast artykuł redakcyjny *Dziesięć*, w którym idea sztuki rewolucyjnej wprost powiązana została z przestrzenią fabryki:

Dziesięć lat robimy Październik.

Dziesięć lat Październik robi nas...

Umiemy robić, lubimy robić i robimy dla potrzeb

Października hasła, felietony, montaże, czastuszki, szyldy, napisy kinowe, światła uliczne, plakaty, filmy, sprawozdania gazetowe, wiersze, reklamowe, kioski, kuplety estradowe, wystawy, kronikę filmową, marsze do pochodów, fotografie, przerabiamy stare sztuki i robimy nowe, udzielamy instrukcji mówcom i wszystko to będziemy robili w przyszłości. Rewolucja zakasawszy rękawy miesi glinę życia gospodarczego.

Październikowy siew kielkuje kominami fabryk (cyt. za: tamże, s. 329).

W duchu porewolucyjnej apologii fabryki jako miejsca awangardy tak politycznej, jak i artystycznej grupa radzieckich reformatorów z Piotrogradu pod przewodnictwem Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga założyła Fabrykę Ekscentrycznego Aktora (FEKS). Określenie „fabryka” sugerować miało przed wszystkim radykalną zmianę w rozumieniu sztuki – zastąpienie idei kreacji, twórczości artystycznej wytwarzaniem sztuki z gotowych elementów (przedmiotów, masek, sytuacji) pochodzących z innych obszarów niż utożsamiana z burżuazją kultura wysoka: „z literatury popularnej, z komedii ludowej, z cyrku, varieté i music-hallu” (Bernatchez, 2006, s. 32). Ćwiczenie teatru w mającym odzwierciedlać istotę fabrycznego wytwarzania „ekscentryzmie” coraz bardziej zbliżało młodych artystów do kina, którzy od 1924 roku zaczęli realizować filmy, podejmujące próbę połączenia rewolucyjnego stylu FEKS-u z tematyką rewolucji, takie jak *Przygody Oktiabryny* czy *Nowy Babilon*.

Bodaj najsłynniejszym wydarzeniem realizującym ideę fabryki jako sceny teatru nowoczesnego były *Maski przeciwgazowe* Siergieja Trietjakowa, wystawione przez Siergieja Eisensteina w ramach działań Proletkultu w lutym 1924 roku. Umieszczenie miejsca akcji w prawdziwej hali fabrycznej znajdującej się w moskiewskiej gazowni uczyniły z tego wydarzenia jedno z pierwszych przedstawień *site specific*. Spektakl Trietjakowa/Eisensteina miał stać się radykalnym gestem podważenia teatru jako instytucji i zniesienia sztywnego podziału na scenę i widownię, zwłaszcza że pokazy w fabryce zorganizowano wyłącznie dla publiczności robotniczej. W centrum fabryki wybudowano małą scenę konstruktywistyczną, robotnicy nosili prawdziwe ubrania robotnicze, a wszystkie dźwięki z fabryki stanowiły integralną część przedstawienia.

Marzenia o przekroczeniu granicy jednak się nie zrealizowały – sztuka przeszkadzała tylko robotnikom w codziennej pracy w fabryce. Dialogi z napisanego dla teatru tekstu brzmiały sztucznie, dekoracja nie działała, co w efekcie doprowadziło do porażki projektu oraz definitywnego

Kadr z filmu *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie*

zerwania przez Eisensteina z teatrem. Wydaje się symptomaticzne, że następnym dziełem Eisensteina był już pełnometrażowy film *Strajk* (1925), w którym temat fabryki powrócił w odmienny sposób – samobójstwo niesprawiedliwie skazanego za kradzież robotnika stało się tu bowiem impulsem do zorganizowanej rewolty. Film, któremu patronował cytat z Lenina: „Siłą klasy robotniczej jest organizacja. Bez organizacji mas proletariat jest niczym”, nie pozostawiał wątpliwości, że partykularne interwencje teatralne nie mają tej siły, co masowe medium filmowe, które wprzęgnięte zostało w służbę „dyktatury proletariatu, tzn. zorganizowania się awangardy mas uciskanych w klasę panującą w celu zdławienia ciemiec” (Lenin, 1951, s. 416).

Film Eisensteina, kończący się radykalną interwencją wojska na zlecenie fabrykanta i krwawym stłumieniem strajku robotników, pozwala uzmysłwić sobie, że w teatrze porewolucyjnym fabryka funkcjonowała również jako miejsce ekspresji skrajnej alienacji klasy robotniczej. Za dobitny przykład takiego ujęcia uznać można trylogię niemieckiego ekspresjonisty Georga Kaisera: *Korale, Gaz I, Gaz II*, pisaną w latach 1917–1920. Podczas gdy *Korale* ukazywały możliwość awansu społecznego i ekonomicznego (pochodzący z biedoty bohater zostaje miliarderem zakładającym własną fabrykę), to już w *Gazie I* – mimo początkowej utopii, ukazującej fabrykę jako miejsce, w którym właściciel (syn miliardera) dzieli się zyskami z robotnikami – doszło do zakłócenia, a następnie całkowitego przezwyciężenia optymistycznej wizji postępu.

Zamykająca drugą część dramatu eksplozja fabryki gazu, będąca symbolem swoistego „przegrzania” kapitalizmu na skutek wpisanego w ten system niepokohamowanego dążenia do nadprodukcji i pomnażania bogactwa, zainicjowała wprawdzie wielki bunt robotników, który doprowadził do wywłaszczenia właściciela i przejęcia własności przez państwo. Niemniej upaństwowiona fabryka amunicji w dziejącym się w trakcie wojny *Gazie II* ukazana została nie jako bezpieczna przestrzeń dla klasy robotniczej, ale miejsce ekstremalnej mechanizacji człowieka (w której udział miał wnuk syna miliardera, bezwzględnie dążący do podniesienia produktywności zakładu). W ostatniej części dramatu Kaisera fabryka przekształciła się zatem z przestrzeni nadchodzącej emancypacji politycznej w miejsce klęski nie tylko klasy robotniczej, ale człowieczeństwa w ogóle; prawdziwej porażki cywilizacyjnej, która ostatecznie przyjąć musi postać (kolejnej) wojny. Czas rewolucji, będący czasem przyszłości, został tym samym przez Kaisera zastąpiony czasem przyszłym dokonany apokalipsy ludzkości, czasem, którego wyniszczająca logika zmierza wyłącznie od eksplozji do eksplozji.

Można zatem powiedzieć, że fabryka, stanowiąc terytorium oddzielone od społeczeństwa przez mury, bramy, hierarchie, plany i maszyny, na którym ciało ludzkie poddawane było ekstremalnej dyscyplinie, nadzorowi i permanentnemu zagrożeniu, stanowiła gotową scenografię dla demonstracji kapitalistycznej zbrodni. Owo – jak wiele lat później pisała Margaret Duras – „uświęcone miejsce proletariatu” od początku bowiem „było też jego grobem” (Duras, Kaplan, 1988,

s. 111). Jednocześnie jako wytwór cywilizacji przemysłowej fabryka okazała się tą nowoczesną przestrzenią teatralną, w której możliwa stała się krytyczna refleksja nad pracą i tożsamością robotnika, oparta na dialektycznym zderzaniu zasad polityki społecznej z warstwami pracującymi, stanowiącymi przedmiot tej polityki. By podjąć próbę ustanowienia nowego porządku archiwum teatralnego, dla którego konstytutywne okazałyby się sceny przedstawiające klasę robotniczą w związku z jej konkretnym miejscem pracy – fabryką – chciałabym zaproponować, by za sytuację źródłową dla teatru nowoczesnego uznać rewers obrazu wytworzonego u progu XX wieku przez film – a zatem nie wyjście z, lecz wejście do fabryki.

Wejście do fabryki oznacza jednak – jak stwierdza Alain Badiou w swym znakomitym szkicu *Fabryka jako miejsce wydarzenia* – „wejście w dziedzinę nieprzedstawialności” (Badiou, 2009, s. 70). Oznacza zatem wejście na terytorium systemu, który poprzez podporządkowanie normie produktywności dąży do unifikacji robotników, do wymazania ich bytu jako mnogości (złożonej z rodziny, czasu wolnego, kraju, społeczeństwa). Z punktu widzenia modernizacji (uprzemysłowienia) robotnik właściwie nie istnieje, „tym, co ona [modernizacja] reprezentuje, jest w najlepszym razie egzemplarz robotnika” (tamże). Wejście do fabryki oznacza zatem wejście na terytorium śmierci – w swej anonimowości robotnicy przypominają żołnierzy, są poddani systemowi efektywności rekrutami śmierci, ich obecność liczy się bowiem o tyle, o ile istnieją zastępowalne ich egzemplarze. W tekście Badiou niczym widmo powraca myśl sformułowana przez Marksa i Engelsa w *Manifestie komunistycznym*, w którym autorzy wskazywali na żołnierski sposób organizacji stłoczonych w fabryce mas robotniczych jako na przejaw pauperyzacji i dehumanizacji egzystencji robotnika w wielkoprzemysłowym kapitalizmie (zob.: Marks, Engels, 2007, s. 7)⁴.

Traktując fabrykę jako miejsce ze swej istoty apolityczne, Badiou pisze zarazem o potencjale destabilizacji systemu opartego na mechanizmach wyzysku oraz możliwości wygenerowania poczucia wspólnoty w obrębie klasy robotniczej. Pierwszy z nich wiąże się z pojęciem pustki jako fundamentalnej cechy bytu robotniczego, wynikającej z nieposiadania przez robotników niczego poza abstrakcyjną (w perspektywie sprzedaży) siłą roboczą, drugi zaś wiąże się z masowym i zdyscyplinowanym charakterem pracy przemysłowej, charakteryzującej się całkowitym rozpadem więzi. To właśnie pustka i rozpad więzi składają się, zdaniem Badiou, na model, w którym „śmierć (mechaniczne i despotyczne zarządzanie) panuje nad życiem (pracą robotników)” (Badiou, 2009, s. 70). Widziana z tej perspektywy pustka stanowi zatem sytuację alienacji robotników w dającym się empirycznie zlokalizować miejscu – w fabryce.

W swoim tekście Badiou stawia tezę mówiącą o tym, że „w historycznym kontekście nowoczesności fabryka jest miejscem wydarzeniowym *par excellence*” (tamże, s. 56), jednocześnie zaznacza, że uznanie fabryki za miejsce wydarzenia nie przesądza o konieczności wydarzenia, lecz

mówi wyłącznie o tym, że wydarzenie może w tym miejscu zaistnieć. Ponadto samo wydarzenie nie ma, zdaniem Badiou, charakteru politycznego – staje się takim „retroaktywnie przez wychodzące od niego działanie” (tamże). Paradoks fabryki polega zatem na tym, że jest ona ze swej istoty miejscem apolitycznym, ponieważ rządzi nią całkowicie sprzeczna z działaniem politycznym norma produktywności. Porządek ten, oparty na idei unifikacji tożsamości robotników oraz miejsca ich obecności, czyli fabryki, jest w stanie rozbić wyłącznie wydarzenie. „Fabryka jako wydarzenie pozwala zaistnieć tym, których nieistnienie podtrzymuje jedność fabryki – robotnikom” (tamże, s. 71). Wydarzenie oznacza zatem zawsze rozbięcie jedności samego miejsca. Fabrykę uznać więc można za miejsce potencjalnej konkretyzacji abstrakcyjnej charakterystyki alienacji robotników, czyli takie, które, choć „nie zawiera się w społeczeństwie”, stanowi przeszeń dla zaistnienia polityki w ogóle.

Za wydarzenie uruchamiające ukryty w fabryce potencjał emancypacyjny klasy robotniczej proponuję uznać scenę wypadku, który radykalnie przerywa porządek produktywności. To wypadek przy pracy, stanowiąc manifestację skrajnej alienacji robotników, paradoksalnie pozwala „wtargnąć pustkę, którą rachunek wykluczył” (tamże). Wypadek jest sytuacją rozpadu pozornej integralności, spójności systemu kapitalistycznego, w którym człowiek stał się maszyną. Jednocześnie jest znakiem absolutnej partykularności, „bezpownym i nadliczbowym znaczącym” (tamże, s. 72), ustanawiającym pojedynczość robotnika w zunifikowanym zbiorze jednostek. To scena, która zarazem w ogóle umożliwia doświadczenie czasu i historii w fabryce, przywraca czasowość do uniwersum, gdzie rządzi przestrzenność, odpowiedzialna za wytwarzanie bezczasowości lub nieredukowalnej cykliczności. Znakomicie pisała o tym aspekcie Lesli Kaplan w swej poetyckiej powieści *L'excès – l'usine* z 1982 roku, będącej zapisem doświadczenia fizycznej pracy w fabryce przez francuską intelektualistkę: „Człowiek porusza się tutaj bez końca, bez czasu. Nie ma początku, nie ma końca. Rzeczy istnieją razem, jednocześnie. [...] Czas tutaj nie istnieje: istnieje wyłącznie przestrzeń w głowie, nieskończona” (Kaplan, 1988, s. 8 i 24). Wypadek jest skoncentrowaną w „tu i teraz” sytuacją, która kumuluje w sobie przeszłość (pozwalać na rekonstrukcję powodów politycznych, ekonomicznych, społecznych wydarzenia) oraz przyszłość (otwierając pole do zbiorowej reakcji politycznej wobec unieruchomionego przez maszynę ludzkiego ciała). Wypadek rozumiany jako sytuacja performatywna oparty jest więc nie tyle na strategii reprezentacji, ile poddaje się zasadzie powtórzenia, mającej na celu uruchomienie pracy pamięci poprzez nieskończone możliwości aktualizacji wydarzenia.

Interesującym świadectwem fabryki jako miejsca wydarzenia w proponowanym przeze mnie ujęciu jest jedyna zachowana w archiwum teatru polskiego scena z faktomontażu *Polityka społeczna R.P.*, napisanego przez Aleksandra Wata i wystawionego przez Leona Schillera na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu latem 1929 roku. Dramat ten, będący aktem oskarżenia skierowanym pod adresem

kapitalistów łamiących prawa pracownicze robotników w Polsce niepodległej, otwiera jednak nie sama inscenizacja wypadku fabrycznego, lecz relacja robotnicy z tego wydarzenia:

Na scenie ciemno. 5 robotników w różnym wieku. Dzwonek alarmowy. Na scenę wybiega robotnica, oświetlona reflektorem.

Robotnica: Wypadek! Transmisja chwyciła robotnika!
Pauza.

Robotnica: Wał transmisyjny porwał go za ubranie, okęcił kilka razy, bił nim o ścianę od 60 centymetrów i cisnął o podłogę. Przyjrzałam się: krwawa miazga (Wat, 2015, s. 33).

Pojedynczy wypadek staje się dla innych robotników impulsem do przypominania sobie o podobnych wydarzeniach z ich miejsc pracy.

Górnik I: Transmisję, obrabiarki, młóckarnie mają z nas obfity żer. Pędnie miazdzą nas, piły tarczowe obcinają nam palce, rusztowania łamią się pod nami, windy zrywają się z lin, ciężary walą się z wysokości. Pracujesz na akord, pośpiech rozpędza ci ręce – sekunda – wypadek. Pracowaliśmy przy prochu strzelniczym. Monter naprawiał przewody. [...] Iskra padła, proch wybuchł. Dwudziestu dzieciom poparzonych, dwóch zmarło (tamże).

Górnik II: W hucie za kopalnią kilku robotników sprawdzało wczoraj kłapę na płuczkach wielkiego pieca. Stanęli na galejryjce, wsparli łom na podłodze, napierali mocno, by podnieść kłapę. Podłoga rdzą przeżarta zarwała się, robotnik spadł z osiemnastu metrów do rury, prowadzącej do wielkiego pieca. Zwęglony (tamże).

Robotnik rolny: Robotnica wiązała chustkę na głowie w pobliżu młocarni. Bęben młocarni pochwycił końce chustki, wciągnął głowę robotnicy, zmiażdżył (tamże).

Scenę wypadku w dramacie Wata chciałabym uznać za sceną źródłową dla uruchomienia procesu anamnezy, mającego na celu poprzez doświadczenie jednostkowe uświadomienie sobie przynależności do kolektywu. Fiksacja nie na partykularności, lecz seryjności wypadków (tak charakterystyczna dla literatury antykapitalistycznej w ogóle) prowadziła, w moim przekonaniu, do pozbawienia cielesności i uwytatnienia widmowości samego zdarzenia w takim znaczeniu, w jakim pisał o tej kwestii Jacques Derrida w *Widmach Marksa*. Nieusuwalna obecność i powtarzalność wypadku jako wydarzenia przyczyniła się do ukazywania fabryki jako „scenerii dla końca historii”, którą rządzi przede wszystkim „logika nawiedzenia” – martwy robotnik powraca na scenę jako widmo, którego powrót jest oczekiwany i dlatego musi powtarzać się nieustannie, wydarzać się wciąż na nowo (zob.: Derrida, 2016, s. 31). Można zatem powiedzieć, że inni robotnicy – jako świadkowie wydarzenia – „obawiają się

i pragną powrotu” (tamże), tak jakby jedynie nieuzasadniona śmierć mogła „wyegzekwować prawo, oddać sprawiedliwość, wyprostować bieg historii i naprawić krzywdy, które w niej wyrządzono” (tamże, s. 47). Postrzegany z tej perspektywy wypadek jawi się jako moment, w którym czas wypada z ram (jak w *Hamlecie*, jest zwichnięty, niespójny, zerwany, rozregulowany, „out of joint”); zdarza się zatem tylko po to, by można było podjąć misję ponownego scalenia czasu. Morderczy początek zostaje tym samym wpisany w rewolucyjny porządek przyszłości i mesjaniczny czas rewolucji, której sceną źródłową staje się wypadek.

Tragedia – dowodzi Derrida – istnieje jedynie dzięki tej źródłowości, a ściślej tej pre-źródłowej i na wskroś widmowej uprzedniości zbrodni. Zbrodni innego, pre-źródłowej zbrodni, której zdarzenie i realność, a także prawda, nigdy nie mogą zaprezentować się osobiście, a mogą być jedynie przedmiotem domysłów, rekonstrukcji, wyobrażeń (tamże).

Choć wypadek w fabryce uznać można za scenę źródłową dla rewolucji, to pamięć o tym szczególnym obrazie przemocy kapitalistycznej została podporządkowana potencjałowi politycznemu, nie zaś rekonstrukcji samego wydarzenia, co doprowadziło – tak brzmi moja teza – do usunięcia traumy z dyskursu rewolucyjnego. Wypadek jako sytuacja radykalnej pojedynczości posłużył wyłącznie jako narzędzie do zideologizowania partykularnego doświadczenia pojedynczego robotnika w imię nowego podmiotu zbiorowego (masy), rewolucji i społeczeństwa przyszłości. A przecież scena wypadku nosiła w sobie silny potencjał traumatyzacji dla pozostałych robotników, przyglądających się kapitalistycznej scenie zbrodni i w pewien sposób ocalałych z wydarzenia przemocy. Zarówno prymarna trauma ocalonych, jak i wtórna traumatyzacja widzów reprezentacji sceny przemocy zostały zablokowane, a następnie wyeliminowane z dyskursu porewolucyjnego. Symetryczne wobec nakazu dawania świadectwa w przypadku ocalałego stało się natomiast powtarzanie sceny wypadku z jednej strony i obietnica wydarzenia – rewolucji z drugiej. Nakaz mówienia o zbrodni został zastąpiony nakazem działania politycznego (strajku, manifestacji, rewolucji) jako reakcji na tę źródłową scenę przemocy kapitalistycznej. Można więc postawić hipotezę, że warunkiem rewolucji stało się wyparcie sceny wypadku jako wydarzenia traumatycznego.

W scenie wypadku w fabryce pojawia się tym samym szczególny paradoks. Z jednej strony to przejaw skrajnej represyjności systemu kapitalistycznego – potraktowania człowieka jako przedmiotu, błędu ludzkiego w maszynie, elementu zakłócającego płynność produkcji. Z drugiej zaś strony mamy tu do czynienia z sytuacją, w której inni robotnicy – świadkowie wypadku – stają się potencjalnymi ofiarami, a zarazem biernymi obserwatorami zbrodni. Najznakomitszym bodaj wyrazem tego paradoksu stała się scena inscenizacji wypadku z *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, mająca źródło w pisanim pod koniec XIX wieku powieściowym pierwowzorze. Fakt, że powieść Władysława Reymonta powstała jeszcze

przed doświadczeniem rewolucji 1905, a przede wszystkim 1917 roku, mógł mieć znaczenie dla sposobu przedstawienia kapitalistycznej zbrodni. W opisie wypadku uderza bowiem radykalna cielesność i materialność zdarzenia. Obraz zmiażdżonego ciała robotnika nie tyle zapowiada zwycięstwo rewolucji (co w przypadku nieco nacjonalizującego pisarza nie byłoby zresztą możliwe), ile raczej przywołuje sceny nieudanej rewolucji w duchu *Walk klasowych we Francji*, gdzie Marks gorzko opisywał „rozszarpane na strzępy ciało proletariatu” (Marks, 1947).

Jedno z kół, wprawiających w ruch maszyny – czytamy w powieści Władysława Reymonta – schwyciło nieostrożnie przysuniętego robotnika za kaftan, wciągnęło go w swój ruch, rzuciło na maszynę, obróciło, zgmiotło, połamało o maszynę, zmiażdżyło i wyrzuciło miazgę, nie przestając iść ani na chwilę. Krew bluznęła aż pod sufit i czerwonym strumieniem oblała maszynę i część towaru leżącego przy niej i najbliższe stojące robotnice. Krzyk się rozległ ogromny, maszynę zatrzymano, ale było już za późno; krwawa masa zwieszała się z osi koła i z różnych części maszyny, opadając na ziemię, ciężka, drgająca jeszcze odruchami życia. Ratunku nie było żadnego, bo robotnik był literalnie zmiażdżony, leżał niby kupa mięsa krwawą plamą na białym tle perkalów surowych (Reymont, 1904, s. 224).

Śmierć robotnika wywołuje paraliż fabryki, przerywa pracę pozostałych robotników, którzy przyglądając się tragedii umierającego człowieka, rozpoznają w rozszarpanych zwłokach robotnika samych siebie: „W oczach [ich] nie błyskał żal, a tylko świeciła jakaś dzika surowa apatya. Sala ogłuchła, tylko w tej ciszy rozlegały się płacze kobiet i szum i łoskot sal sąsiednich robiących bez ustanku” (tamże, s. 225). Milczenie robotników przerwane zostaje następnie brutalnie przez bezwzględną reakcję reprezentanta kapitalizmu (w powieści głównego majstra, w filmie Karola Borowieckiego), który słowami „Do maszyn!” rozbija grupę świadków zbrodni – „ludzi zbitych około trupa”; tamże) i ponownie przywraca porządek produkcji w przestrzeni fabryki. Rozpoznane przez kapitalizm zagrożenie polityczne wynikające z tego szczególnego wydarzenia w fabryce zostaje zażegnane nie tylko poprzez natychmiastowe uruchomienie maszyn („prócz tej jednej, okrwawionej zbrodnią, ale którą natychmiast zaczynano oczyszczać”; tamże), ale także poprzez wywołanie lęku wśród żywych robotników groźbą niewypłacenia pieniędzy za zmarnowany materiał („Verflucht! Tyle materyału na nic!”; tamże). Podczas gdy u Reymonta w ogóle nie dochodzi do odreagowania współprzeżytej zbrodni, u Wajdy realizuje się model rewolucyjny. Film kończy przecież słynna scena, w której robotnicy opuszczają miejsca pracy i wychodzą na ulicę, na co reprezentanci kapitalizmu odpowiadają rozkazem strzelania do zrewoltowanego tłumu.

Skoro związane z wypartą sceną traumatyczną afekty nie mogły zostać zintegrowane i przepracowane przez jednostki, musiały objawić się w postaci histerii masy rewolucyjnej,

która stała się radykalnym zagrożeniem dla kapitalistycznego porządku burżuazyjnego. Nic zatem dziwnego, że przez myślicieli konserwatywnych nie tylko rewolucja traktowana była jako przejaw patologii społecznej, a zarazem kondycji głęboko zakorzenionej w ciele (Thomas Carlyle), ale za patologiczno-histeryczną uważana była także masa. Również masa na wzór kulturowej konstrukcji kobiecości podlegała wówczas patologizacji i histeryzacji. Panujące jeszcze na początku XX wieku głębokie przekonanie o tym, że masy „nie można uchwycić inaczej niż w stanie pseudoemancypacji i półpodmiotowości – jako coś niejasnego, labilnego, nieodróżnionego, kierowanego bodźcami naśladownictwa i epidemii, kobieco-faunicznego, preeksplozywnego” (Sloterdijk, 2003, s. 11), po doświadczeniu rewolucji 1917 roku przekształciło się w permanentny lęk przed jej powtórzeniem.

Paradoks wypadku w fabryce jako niemożliwego bądź wypartego wydarzenia traumatycznego jest rezultatem oddziaływania dwóch skrajnych perspektyw ideologicznych. Pamięć o doświadczeniu traumatycznym jednostki stanowiła element zbędny i problematyczny zarówno dla systemu kapitalistycznego, jak i sił rewolucyjnych, które nie uwzględniają indywidualnego doświadczenia robotnika. Robotnik jako podmiot został tym samym wykastrowany z pamięci i pozbawiony historii – dla kapitalizmu jest zawsze zanurzony w bezczasowym procesie produkcji, dla rewolucji proletariackiej funkcjonuje natomiast jako element masy walczącej o przyszłość. Być może fakt podwójnego zaprzeczenia możliwości doświadczenia traumatycznego przez robotnika tłumaczy, dlaczego wypadek w fabryce stanowi do dziś białą plamę tak w badaniach nad traumą, jak i w porewolucyjnych koncepcjach teatralnych.

Ślad powiązania między wypadkiem a traumą odnaleźć można natomiast w badaniach psychiatrycznych i psychologicznych z końca XIX wieku, dotyczących traumy powypadkowej (tzw. *railway spine*). XIX-wieczne diagnozy symptomów traumatycznych u osób biorących udział w wypadku komunikacyjnym, były głęboko powiązane z dokonującą się wówczas zmianą cywilizacyjną – z dyktowanym industrializacją przyspieszeniem i jednoczesnym niedostosowaniem środków komunikacji do nowoczesnej cywilizacji przemysłowej. Co ciekawe, te wyparte przez dyskurs psychoanalityczny Freuda diagnozy powróciły w okresie I wojny światowej w kontekście szoku artyleryjskiego (zob.: Sajewska, 2016), co znalazło wyraz w słynnym dziele Hermanna Oppenheima z 1918 roku *Stand der Lehre von den Kriegs- und Unfallneurosen* (Stan nauki o neurozach wojennych i powypadkowych). W powojennym dyskursie medycznym sformułowano natomiast koncepcję, wedle której trauma miałaby być spowodowana nie przez samo wydarzenie wypadku, lecz przez przeżycie wypadku (zob.: Schaeffner, 2001, s. 84), co niewątpliwie otworzyło możliwość refleksji nie tylko na temat ofiar wypadków, ale również świadków wydarzenia.

Zakreślona tu perspektywa dla rekonstrukcji teatru robotniczego w oparciu o wypadek jako wydarzenie

paradygmatyczne pokazuje wyraźnie, że wejście do fabryki objęte było zdecydowanie ściślejszym tabu niż wyjście z niej. Przekonują o tym kluczowe teorie teatralne sformułowane po doświadczeniach I wojny światowej i Rewolucji Październikowej, dla których wypadek stał się wydarzeniem paradygmatycznym. Wydaje się symptomatyczne, że dwóch najważniejszych praktyków, a zarazem teoretyków teatru nowoczesnego, Konstanty Stanisławski i Bertolt Brecht, skierowało swoje spojrzenie nie na fabrykę, lecz – podobnie jak pierwsza kamera – na ulicę. Jak przypomina Freddie Rokem, wykorzystali oni „sytuację wypadku na ulicy jako podstawę zdobywania wyjątkowej i niezwykle wyspecjalizowanej wiedzy, którą aktorzy muszą posiadać, jeśli chcą grać fikcyjne postaci na scenie teatralnej przed publicznością” (Rokem, 2010, s. 208). Dla tych – jak podtrzymuje tradycja teatralna i teatrologiczna – skrajnie różnych koncepcji aktorstwa scena wypadku stała się sytuacją elementarną, pozwalającą na sceniczną rekonstrukcję wydarzenia. Oto bowiem niezidentyfikowana i zunifikowana grupa ludzi – masa – przekształcała się w uczestników konkretnego zdarzenia, z których wyłania się zarówno figura ofiary, jak i postaci świadków, którzy od tego momentu skazani są na pracę pamięci o tym wydarzeniu.

Scena wypadku ulicznego pojawia się u Konstantego Stanisławskiego w jednym z kluczowych rozdziałów *Pracy aktora nad sobą*, zatytułowanym *Pamięć emocjonalna*. Stanisławski w naturalistycznym opisie przywołuje tu zapałany przez siebie widok strzępów ludzkich – starego żebraka, który na skutek zderzenia z tramwajem leżał na ulicy „ze zmiażdżoną szczęką, odciętymi obiema rękami i połową stopy”, a wokół niego gromadzili się przypadkowi przechodnie, rozmaicie reagując na zakrwawionego trupa: jedni z ciekawością, inni z przerażeniem, płaczem lub obrzydzeniem (Stanisławski, 2010, s. 331-332). Odejście od miejsca katastrofy nie oznaczało dla świadka wypadku końca wstrząsu emocjonalnego. Wręcz przeciwnie, dopiero utrata realnego widoku i konfrontacja z utrwalonym pod wpływem afektów obrazem rozpoczęła proces kształtowania się pamięci emocjonalnej o wydarzeniu, który pozwala ostatecznie na jego internalizację i przepracowanie.

Dzisiaj rano, w tydzień po katastrofie, [...] znowu minąłem fatalne miejsce i przypominałem sobie to, co tu się stało. Przypominał się biały, taki sam, jak dzisiaj, śnieg. To życie. Rozpostarta, wyciągnięta nie wiadomo w którą stronę czarna postać. To śmierć. Cieknąca krew to uchodzące z człowieka namiętności. Dookoła, jak wyrazisty kontrast, znowu miałem niebo, słońce, światło, naturę. To wieczność. [...] I cały obraz, który przed tygodniem wydawał się wstrętny, potem okrutny, teraz stał się majestatyczny (tamże, s. 333).

Dla Stanisławskiego, zintegrowanie nawet najbardziej dramatycznych doświadczeń jest możliwe dzięki upływowi czasu, który nie tylko wpływa „na ewolucję naszych wspomnień emocjonalnych” (tamże), ale również dostarcza nam kolejnych

zdarzeń, których przeżycie przenika z kolei do pamięci o poprzednich doświadczeniach.

Każdy człowiek widział w swoim życiu nie jeden, ale wiele wypadków. Wspomnienia o nich zachowują się w pamięci, nie we wszystkich szczegółach, ale tylko tych, które najbardziej nas uderzyły. Z wielu takich śladów przeżyć tworzy się jedno, duże, zagęszczone, rozszerzone i pogłębione wspomnienie o odczuciach tego samego rodzaju (tamże, s. 335-336).

W przedstawionej przez Stanisławskiego rekonstrukcji wypadku nieistotne staje się zatem wydarzenie w jego pojedynczości – to raczej próba zapobieżenia sytuacji wyparcia wydarzenia, a tym samym przepracowania poprzez sztukę potencjalnego źródła traumy. Zadaniem aktora jest bowiem – w perspektywie Stanisławskiego – „przekształcić spotkanie ze śmiercią w sztukę” (Rokem, 2010, s. 209) a zatem chodzi o zneutralizowanie doświadczenia śmierci poprzez uruchomienie pracy pamięci emocjonalnej. Pamięć emocjonalna to rodzaj pamięci afektywnej (por.: tamże, s. 323), która przechowując uczucia, pozwala na przywołanie i ponowne przeżycie doświadczeń z przeszłości, ale w sposób zagęszczony, uogólniony i skalający. To pamięć, która ożywia czasem dawno zapomniane wypadki i powtarza odczute już niegdyś doznania. Syntetyzując wszystkie odczucia jednego rodzaju i zamazując partykularność przeszłych doświadczeń, pamięć emocjonalna, w ujęciu Stanisławskiego, staje się swego rodzaju optymistyczną wersją psychoanalizy, w której nie ma miejsca ani na wyparcie, ani na traumę, ani na żadne inne zakłócenie pamiętania.

Odmienią perspektywę w wykorzystaniu sytuacji wypadku dla analizy pracy pamięci zaproponował Bertolt Brecht w szkicu *Scena uliczna*, najprawdopodobniej powstałym – podobnie jak rosyjskie wydanie *Pracy aktora nad sobą* – w 1938 roku. W wypadku ulicznym Brecht dostrzegł potencjał do sformułowania teorii teatru epickiego, a zatem takiego typu teatru, w którym już w latach dwudziestych wypróbowywano nowy styl gry aktorskiej – opisowy, referujący, komentujący, oparty na dystansie aktora wobec postaci, który umożliwia widzowi zajęcie krytycznego stanowiska wobec obserwowanych zdarzeń. Choć Brecht zachowuje w pamięci jawnie polityczną proveniencję epickości w teatrze, pisząc o powstałym po I wojnie światowej teatrze epickim jako jedynej możliwości ujawnienia się „nowych skomplikowanych walk klasowych w momencie ich maksymalnego zaostrzenia” (Brecht, 1975, s. 56) i choć wciąż uznaje za cel swojego teatru ingerencję społeczną, to w *Scenie ulicznej* formułuje model *stricte* estetyczny, w żadnym miejscu nie odwołujący się do dającej się klasowo zdefiniować tożsamości świadka wypadku. Wypracowuje jednak narzędzia do krytycznej rekonstrukcji wydarzenia, ustanawiając relację między sytuacją ponownego odegrania a widzem obserwującym powtarzane zdarzenie.

Modelową scenę dla teatru epickiego Brecht konstruuje tutaj poprzez wyłonienie kluczowej figury demonstrującego, a zatem naocznego świadka wypadku, który odtwarza wobec

zgromadzonych ludzi jego przebieg. Przy czym – jak zaznacza Brecht – „demonstrujący tak odtwarza zachowanie się kierowcy i przejechanego, albo ich obydwo, że ludzie stojący wokół mogą sobie wyrobić sąd o wypadku” (tamże, s. 56). Ponieważ odtwarzane – rekonstruowane – zdarzenie nie jest tym, co można opisać w kategoriach zdarzenia artystycznego, lecz ma charakter społeczny, demonstrujący „nie musi być artystą”. Jego funkcja zostaje sprowadzona wyłącznie do powtórzenia zdarzenia: „coś się wydarzyło i teraz zostaje powtórzone” (tamże, s. 57).

Jeżeliby – pisze Brecht – po tej scenie ulicznej miała nastąpić scena teatralna to teatr nie mógłby już ukrywać, że jest teatrem, tak samo, jak demonstracja na rogu ulicy nie ukrywa bynajmniej, że jest demonstracją (bez udawania, że jest zdarzeniem) (tamże, s. 57-58).

A zatem „scena wypadku” jawi się w tym ujęciu jako w istocie „scena powtórzenia”, która nie jest podporządkowana ani strategiom iluzji, ani wytwarzaniu przeżycia, ani wreszcie kategorii reprezentacji. Celem demonstracji, rozumianej jako odtworzenie zdarzenia, jest bowiem naśladowanie przez demonstrującego działania tak, by pozwolić obserwatorowi demonstracji na wyciągnięcie wniosków, przyjęcie postawy wobec wypadku, którego mógł w ogóle nie widzieć, albo też mógł go po prostu widzieć inaczej.

Scena wypadku jako scena powtórzenia staje się, w ujęciu Brechta, sceną modelową dla teatru epickiego, a – z perspektywy strategii rekonstrukcyjnych – najbardziej elementarną sytuacją performatywną, która może podlegać rozmaitym wariacjom, złożeniom, a także nieustannym negocjacjom między sferą artystyczną i społeczną. „Taka złożona demonstracja – zauważa w pewnym miejscu Brecht – nie zawsze odbywa się jedynie w celach artystycznych; przypomnijmy praktykę francuskiej policji, która skłania osoby zamieszcane w jakąś sprawę kryminalną do powtórzenia węzłowych sytuacji” (tamże, s. 65). Tymi słowami Brecht kładzie podwaliny pod teorię rekonstrukcji, która rozumiana jest jako performatywne odtworzenie sceny zbrodni. Tę odbywającą się w wyraźnie zaaranżowanej przestrzeni (będącej rekonstrukcją pierwotnego miejsca akcji) sytuację, w której anonimowe ciała ponownie odgrywają pod nadzorem przedstawiciela władzy scenę zbrodni, chciałabym potraktować jako modelową scenę dla przedstawionej tu koncepcji fabryki jako miejsca wydarzeniowego, która pozwala zobaczyć nie tylko świadków wypadku, ale również uobecnić jej ofiary. ■

Tekst powstał w ramach grantu „Performanse pamięci: strategie testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku” / „Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries (UMO-2014/15/G/HS2/04803), realizowanego dzięki wsparciu Narodowego Centrum Nauki (NCN) i Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

¹ Pojęcie „teatru robotniczego” umieszczam w szerszym planie refleksji kulturowej bez wnikania w detaliczne analizy teatrolologiczne. Zjawisko to interesuje mnie zarówno w wymiarze gatunkowym: jako teatr proletariacki i rewolucyjny (Erwin Piscator, Wsiewołod Meyerhold, Sergiej Tretiakow), w wymiarze instytucjonalnym: jako teatr amatorski robiony przez robotników dla robotników i jako teatr zawodowy problematyzujący klasę robotniczą, jak również w aspekcie politycznym, kiedy teatralność pojawia się jako podstawowe narzędzie ekspresji ruchu robotniczego.

² Z kolei na przedstawieniu *Tkaczy* w Deutsches Theater 8 sierpnia 1895 roku pojawił się studiujący wówczas w Berlinie Władimir Iljicz Uljanow. Zob. Waldberg, 2005, s. 41–42.

³ Dwa najwybitniejsze teksty zrodzone na skutek doświadczeń rewolucji 1905 roku, eksperymentujące również z formą teatralną – *Kniaź Piatomkin* (1906) Tadeusza Micińskiego czy *Róża* Stefana Żeromskiego (1909) – musiały poczekać niemal dwie dekady na sceniczną realizację. Prapremiera *Kniazia Piatomkina* odbyła się 6 marca 1925 roku, natomiast *Różę* – 5 marca 1926 roku. Oba przedstawienia wyreżyserował Leon Schiller w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie.

⁴ Online: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engels01.pdf> (dostęp: 20 XI 2016).

Bibliografia:

- Badiou, Alain, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Fabryka*, red. D. Muzyczuk, katalog towarzyszący wystawie Fabryka, CSW Toruń, 2009.
- Bernatchez, Hélène, *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, m-pess, München 2006.
- Brecht, Bertolt, *Noc druga, Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, [w:] tenże, *Wartość mosiądzu*, przekład zbiorowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Derrida, Jacques, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.
- Didi-Huberman, Georges, *Lud statystów*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Duras, Marguerite; Kaplan, Leslie, *Die Fabrik. Ein Gespräch*, [w:] Kaplan, Leslie, *Der Exzess*, przeł. z francuskiego Ch. Baumann, G. Lerch, manholt verlag, Bremen 1988.
- Farocki, Harun, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. M. Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*, [w:] *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, red. J. Roselt, U. Otto, transcript, Bielefeld 2012.
- Gerould, Daniel, *Historical Simulation and Popular Entertainment. The Potemkin Mutiny from Reconstructed Newsreel to Black Sea Stunt Men*, „The Drama Review” 1989 Vol. 33, No 2.
- Gorski, Stefan, *W krainie plutokracji*, [w:] *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, red. K. Frejdllich, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976.
- Kozłowski, Józef, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Kaplan, Leslie, *Der Exzess*, przeł. z francuskiego Ch. Baumann, G. Lerch, manholt verlag, Bremen 1988.
- Lenin, Włodzimierz, *Państwo a rewolucja*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 25, Warszawa 1951.
- Majmurek, Jakub, *Kino-historia proletariatu*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Marks, Karol, *Walki klasowe we Francji 1848–1850*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane w dwóch tomach*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1947. Dostępne online: <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1850/wkwf/01.htm>. (dostęp: 20 XI 2016)
- Marks, Karol; Engels, Fryderyk, *Manifest Partii Komunistycznej*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej, Warszawa 2007. Dostępne online: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engels01.pdf> (dostęp: 20 XI 2016).
- Marzec, Wiktor, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Universitas, Kraków 2016.
- Osińska, Katarzyna, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30.)*, „Konteksty” 2008 nr 2.
- Reymont, Władysław, *Ziemia obiecana*, t. 1, Nakład Gebethnera i Wolffa Kraków - O. Gebethner i spółka, Warszawa 1904.
- Rokem, Freddi, *Wystawianie historii*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Schaeffner, Wolfgang, *Event, Series, Trauma*, [w:] *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, red. M.S. Micale, P. Lerner, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Sloterdijk, Peter, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Stanisławski, Konstanty, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, część 1: *Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, przeł. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.
- Steyerl, Hito, *Czy muzeum to fabryka?*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Timkowski-Kostin, Nikołaj, *Krwawy pogrzeb*, przeł. S.L. Majewski, [w:] *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, red. K. Frejdllich, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976.
- Waldberg, Christian, *Von Schlesien an die Elbe. Die Weber von Gerhart Hauptmann*, SPOTKLESS-Verlag, Berlin 2005.
- Wat, Aleksander, *Polityka społeczna R.P.*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2015.
- Woroszyński, Wiktor, *Życie Majakowskiego*, Tower Press, Gdańsk 2000.